

SEMINÁRIO INTERNACIONAL DA RIBEIRA GRANDE – AÇORES
Autoritarismos, Totalitarismos e Respostas Democráticas
ideologias, programas e práticas
Universidade dos Açores
Ribeira Grande 26 a 29 de Novembro de 2008

MASSIMO MORIGI

**NEUE SLOWENISCHE KUNST (NSK) ET AL. : LA
CYBERAVANGUARDIA FRA FASCISMO E
TRAGEDIA (AESTHETICA FASCISTICA VI E
PRIMI ELEMENTI PER UNA TEORIA
NEOREPUBBLICANA)**

I was around when Jesus Christ
had his moment of doubt and pain
And I made damn sure that Pilate
washed his hands, and sealed his fate
Pleased to meet you, hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game
I stuck around St. Petersburg,
when I saw it was time for a change
I killed the Car and his ministers
Anastasia screamed in vain
I rode a tank, held a General's rank
When the Blitzkreig raged,
and the bodies stank
Pleased to meet you, hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game
I watched with glee while your kings and queens
fought for ten decades, for the God they made
Shouted out "Who killed the Kennedys?"
When after all... it was you and me
Let me please introduce myself
I'm a man of wealth and taste
And I lay traps for troubadours
Who get killed before they reach Bombay
Pleased to meet you, hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game
Pleased to meet you, hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game
Just as every cop is a criminal
and all the sinners saints
As heads is tails, just call me Lucifer
'Cause I'm in need of some restraint!
So if you meet me, have some courtesy
Have some sympathy, and some taste
Use all your well-learned politics
Or I'll lay your soul to waste!

Laibach, *Sympathy For the Devil (Time for a Change)*

La tradizione degli oppressi ci insegna che lo
"stato di emergenza" in cui viviamo è la
regola. Dobbiamo giungere ad un concetto
di storia che corrisponda a questo fatto.
Avremo allora di fronte , come nostro
compito, la creazione del *vero* stato di
emergenza; e ciò migliorerà la nostra
posizione nella lotta contro il fascismo.

Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*

Per quanto nella sua *Teoria estetica* arrivasse ad affermare che “L’esperienza artistica è messa in azione dalla contraddizione scaturita dall’immanenza della sua sfera estetica e allo stesso tempo dall’ideologia che l’indebolisce”¹ e che quindi per il suo romantico attaccamento ad una visione di assoluta autonomia dell’arte Adorno abbia dovuto scontare il pressoché unanime giudizio di aver pagato un pesantissimo tributo all’idealismo operando tuttalpiù su questo un travestimento con una fraseologia marxista, certamente, al di là delle sue affermazioni che avevano il difetto di mettere chiaramente le carte in tavola, non si può certo dire che l’idealismo - anche se *en travesti* - del massimo esponente della scuola di Francoforte non abbia avuto proseliti, anche se pur loro farebbero (o avrebbero fatto) carte false pur di negare questa imbarazzante genealogia. Che ad Adorno proprio in virtù di questo ingenuo indebitamento idealistico fosse completamente preclusa la comprensione delle avanguardie artistiche del Novecento è un dato di fatto che di per sé non dovrebbe destare soverchia sorpresa, né, al di là della filologia filosofica, troppo interesse (se non per l’industria culturale che sui francofortesi ha sempre molto marciato). Purtroppo, rubricare l’incomprensione delle avanguardie solo come il combinato disposto di concreti interessi del mondo cultural-editoriale e di insensibilità idealistica verso le categorie della modernità, non ci porta certo a comprendere il motivo per cui anche quegli autori che espressamente si sono sempre tenuti distanti dalle categorie idealistiche hanno ritenuto (e ritengono) l’avanguardia come un momento ormai definitivamente storicizzato.

Al di là delle profonde differenze che infatti le animano, tutte le maggiori interpretazioni delle avanguardie novecentesche (i.e. Guillermo della Torre, Renato Poggioli, Hans Magnus Enzensberger, Peter Bürger, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Angelo Guglielmi, Fausto Curi, Ferruccio Masini, Adrian Marino, Gregor Gazda, Stefan Morawski) non fanno in pratica che ripetere la triste litania della *finis avanguardiae*. Certamente se ci si limita a considerare le avanguardie storiche, quelle che operarono essenzialmente a cavallo fra le due guerre mondiali e poi le loro stracche prosecuzioni del secondo dopoguerra, in cui delle

¹ T. Adorno, *Aesthetic Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p.349.

avanguardie storiche si mantenevano (e si mantengono tuttora) solo i procedimenti formali ma per abbandonare completamente l'anelito alla *Gesamtkunstwerk* e all'inveramento del momento estetico in quello politico, non si potrebbe non concludere che fra le macerie della modernità verso le quali l'*Angelus Novus* di Benjamin è impotente ad operare una sua *restitutio ad integrum*, l'avanguardia costituisce uno dei ruderi più tristi e totalmente inadatti a fornire un sia pur minimo rifugio. Non importa siano neo o trans o qualsiasi altra aggettivazione si voglia apporre davanti al nome e non importa che tutte queste neo, trans od altro avanguardie continuino a praticare l'uso dell'allegoria, del montaggio e della citazione, se ci si limitasse a considerare solamente le esperienze estetiche sviluppatesi nell'ambito delle società industriali avanzate post seconda guerra mondiale la conclusione, se proprio non si vuole cadere in un'interpretazione idealistica all'Adorno dove l'arte non viene data per morta unicamente per il fatto che si presenta come antitesi e momento totalmente altro rispetto all'ideologia e alla struttura economica (e a questo punto sarebbe più onesto ricorrere ad Hegel che già molto prima in una sorta di avanguardismo rovesciato ed ante litteram dava l'arte per morta, per lui assorbita dalla filosofia ma noi potremmo dire dal trionfare del disincanto del mondo), si sarebbe comunque costretti ad accettare, *de facto*, il trionfo della postmodernità, appunto caratterizzata dall' uso spregiudicato della tradizione reinterpretata attraverso l'allegoria, la citazione e il montaggio ma in cui questi procedimenti sono ridotti a puro gioco combinatorio dove, al contrario delle avanguardie storiche, è completamente assente l'eroica tensione costruttiva verso la *Gesamtkunstwerk* e ad una mutazione antropologica che investi direttamente anche il politico.

Ma come si era suggerito, questa impostazione denuncia innanzitutto una sorta di fallacia interpretativa intorno all'intima teleologia dell'avanguardia, in cui i procedimenti espressivo-linguistici altro non sono appunto che gli strumenti per operare un rovesciamento del disincanto del mondo capitalistico, un rovesciamento che, ne fossero più o meno consapevoli, è stato l'autentico *primum movens* di tutti i movimenti di protesta politica ed esistenziale che hanno costantemente turbato la stabilizzazione capitalistica del secondo dopoguerra. E un rovesciamento che, come nelle avanguardie storiche - anche se con minore consapevolezza teorica ma come in una sorta di tacita eredità culturale - sempre attraverso i principali procedimenti creativi delle avanguardie storiche questi movimenti continuavano (e continuano) a perseguire.

Mentre in alcuni autori questo legame non viene rilevato limitandosi le loro interpretazioni a denunciare l'esaurimento delle avanguardie, per una sorta di ironia della storia il giudizio liquidatorio verso questi movimenti di protesta viene dato da colui che meglio di ogni altro ha saputo individuare questo nesso. Scrive infatti Hans Magnus Enzensberger nelle *Aporie dell'avanguardia*:

E' a Jack Keruac, il supremo comandante della setta Beatnik, canonizzato dai suoi partigiani come il Santo Jack, che noi dobbiamo la seguente massima, centrale nel suo "Credo", insieme ad una indispensabile lista di infallibili procedimenti per lo scrittore : " Sii sempre idiotamente distratto". Questa frase può essere il motto per la corrente produzione di massa del tachismo, dell'arte informale, dell'acting painting, della poesia concreta, come pure di una larga parte della musica più recente.²

Se si è ad un passo dall' "arte degenerata", possiamo almeno dire che in Enzensberger, a differenza ad esempio che in Bürger,³ tutto proteso a formulare una "teoria dell'avanguardia" risolta unicamente nella critica alle avanguardie storiche e nell'assorbimento della loro carica antisistema nell'ambito dell'organizzazione commerciale e museale del mondo artistico, emerge chiaramente il legame fra avanguardia e le spinte radicali di critica al sistema. Che poi queste "aporie dell'avanguardia" siano viste come una sorta di "distruzione della ragione" questo fa parte dell'incapacità del marxismo classico (ma sarebbe meglio dire scolastico) di capire il cambiamento e della sua conseguente deriva verso il totalitarismo. Ma oltre al mancato abbinamento fra avanguardia e spinte antisistema (Bürger) o quando questo viene effettuato ad una sua valutazione di fondo negativa (Enzensberger), le classiche teorie dell'avanguardia soffrono di un elementare quanto fondamentale problema, il soffermarsi cioè unicamente sul mondo occidentale sviluppato retto da forme di stato liberaldemocratiche o presunte tali. E così fino a non molto tempo fa venivano totalmente ignorate tutte quelle esperienze avanguardistiche che nascevano al di fuori dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti d'America (considerando tuttalpiù distrattamente la sua diretta dépendance dell'America latina). **Hic sunt leones** quindi per l'Africa e l' Asia e scarsa e superficiale conoscenza anche per quanto avveniva oltrecortina, per l' apparentemente ovvia ma anche del tutto errata considerazione che col realismo socialista non poteva svilupparsi alcuna forma d'arte diversa da quella consacrata ed autorizzata dallo stato . Se per quanto riguarda il cosiddetto " Terzo mondo" sarebbero una buona volta da intraprendere, sul modello degli studi giuspubblicistici, serie ed approfondite indagini in merito al vicendevole scambio e recezione col "Primo mondo" dei modelli estetici e delle dinamiche della sociabilità dei gruppi dediti alla produzione artistica (e il fatto che ciò non sia avvenuto è da attribuire al persistere di una superficiale mentalità coloniale ed anche al fatto che, almeno, fino a non molto tempo addietro, i cosiddetti studi culturalistici e

² H. M. Enzensberger, "The Aporias of the Avant-Garde", in P. Rahv (ed.), *Modern Occasions*, New York, The Noonday Press, 1966, p. 89.

³ P. Bürger, *Theory of The Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. Oltre al saggio di Bürger, l'altro testo assolutamente seminale per una "teoria" dell' avanguardia è R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass., Belknap, 1968. Secondo Poggioli l' essenza dell'avanguardia poggia sulla resistenza dell'artista all'alienazione capitalistica. Le note che seguiranno, pur facendo proprie le considerazioni di Adorno e Poggioli intorno all'ineludibilità del problema strutturale nel determinare il fenomeno arte e/o avanguardia, intendono indicare la possibilità di un rapporto autenticamente dialettico fra arte e momento strutturale, dove fra arte e il "resto del mondo" deve esistere ed *esiste veramente* la possibilità di un reciproco scambio ed influenza.

di genere avevano una profondissima idiosincrasia verso tutto quello che avesse il pur minimo sentore di discorso estetico), per quanto riguarda l'est Europa si doveva, da un lato, fare i conti con la narrazione liberaldemocratica per la quale tutto quanto veniva prodotto nei sistemi comunisti o era viziato all'origine per aver dovuto sottostare al diktat totalitario o doveva essere unicamente catalogato come dissenso, dissolvendo in questa comoda definizione tutte le varie soggettività e particolarità artistiche, e per l'altro, si doveva scontare lo storico ritardo della sinistra marxista per la quale affrontare l'argomento era, per farla breve, come parlare di corda in casa dell'impiccato. E invece, per una sorta di eterogenesi dei fini, possiamo affermare che se ci fu un luogo nelle coordinate spazio-temporali novcentesche dove l'avanguardia ha saputo mantenere vive le sue possibilità di trasmissione e reviviscenza dopo la caduta del muro di Berlino e attraverso (come vedremo) le reti digital-cibernetiche questo è il mondo dell'ex socialismo reale. *Gesamtkunstwerk Stalin*,⁴ oltre il titolo del saggio nel quale Boris Groys magistralmente mette in rilievo che le avanguardie russe non lamentavano al sistema comunista la poca libertà ma la troppa libertà (in quanto questa contrastava con la spinta totalitaria di rimodellamento *ab imis* della società su cui puntavano queste avanguardie), sono due parole il cui potere euristico si spinge ben al di là della descrizione della situazione sovietica e in generale dei paesi comunisti e che ci forniscono anche la chiave interpretativa fondamentale del fenomeno avanguardistico e della produzione culturale più in generale: e cioè che storicamente ed empiricamente parlando le liberaldemocrazie mature non sono ambienti propizi per lo sviluppo di grandi imprese spirituali. E comunque, oltre alla mera evidenza che fu proprio in Unione Sovietica che l'avanguardia giocò la sua ultima carta di rimodellamento del mondo e oltre anche all'altra ovvia (ma non secondaria) considerazione che l'arte nell'ex URSS e nel mondo sovietizzato fu sottratta coattivamente all'influenza, anch'essa totalitaria almeno nelle sue conseguenze, del "libero" mercato dell'arte (possiamo paragonare la committenza dei partiti comunisti a quella praticata un tempo dalla Chiesa cattolico-romana, con tutti gli svantaggi ma anche i vantaggi che questa situazione comportava), ciò che deve essere con forza sottolineata è la profonda affinità fra la mentalità totalitaria politicamente intesa e la mentalità totalitaria nel campo dell'arte d'avanguardia. Non fu legato a circostanze fortuite che i futuristi abbiano svolto un'azione parallela e di collaborazione/concorrenza col fascismo e non fu un caso che i suprematisti russi fossero, in un certo senso, più comunisti e totalitari di Stalin. Questo non significa, come vorrebbe una certa facile vulgata ma non ancora del tutto estinta, che i futuristi fossero fascisti e i suprematisti comunisti. Molto più semplicemente significa che le avanguardie vollero politicamente sposare sempre soluzioni politiche totalitarie⁵ perchè in queste vedevano la traduzione nella sfera pubblica dei loro ideali estetici. (E in realtà i futuristi e i suprematisti potevano

⁴ B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1988 (traduzione in italiano: *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, 1992).

⁵ Id., "More Total than Totalitarianism", in Irwin (ed.), *Kapital*, Ljubljana, 1991; A. Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

essere indifferentemente fascisti e comunisti, se non contemporaneamente sia l'uno che l'altro. Insomma, tutto fuorché liberali).

Come si sa, il “gioco” a chi era più totalitario alla fine risultò vincente per i totalitarismo politico e nel campo delle arti plastiche e figurative la sola arte consentita fu quella del realismo socialista. Ma questo non significa che una volta abbattuto il muro di Berlino, il disgregarsi del sistema sovietico comportasse una omologazione ai modelli occidentali. E se questa mancata omologazione a livello politico ha significato la fallita democratizzazione che sarebbe perfettamente inutile deprecare (sarebbero semmai da spedire con pratica accelerata nella famosa pattumiera della storia tutti coloro che avevano predetto “la fine della storia”⁶ stessa, beotamente risolta nell' oppiaceo e definitivo sistema liberaldemocratico), a livello artistico ha permesso il riemergere di quelle avanguardie che erano sì state ferocemente represses dal totalitarismo comunista ma la cui persecuzione non aveva significato tanto una loro cancellazione ma bensì una loro ibernazione nelle profonde e oscure caverne delle società del socialismo reale.⁷

La Neue Slowenische Kunst (NSK) è l'esempio più convincente che la *finis avanguardiae* è stato un luogo comune della critica che, perlomeno, doveva rimanere confinato all' Europa occidentale, e che questo errato giudizio non può essere salvato nemmeno ricorrendo all'adozione di un modello pluralistico a livello topologico (cioè affermando che, comunque, anche se limitata al mondo non comunista, la consunzione dell'esperienza storica di queste avanguardie aveva assunto un carattere più generale perché la loro fine era stata accompagnata anche dell' esaurimento non solo sul piano pratico ma soprattutto teorico delle possibilità di un'espressione avanguardistica), perché la NSK, fin dalla sua nascita agli inizi degli anni '80, si propone non più solo come avanguardia ma molto più concretamente come retroavanguardia. Non si pensi di essere di fronte ad un giochino di parole, come quello inventato ad uso commerciale dai galleristi e dai critici d'arte, tipo post o transavanguardia. Se nel caso della post, della trans, o quant'altro si possa escogitare come specchietto per le allodole, si è di fronte, nella migliore delle ipotesi, a fiacche e svirilizzate fotocopie di quelle che furono le vere avanguardie (e ad un qualche nuovo nome più o meno accattivante per ragioni di marketing del sistema artistico-commerciale occidentale si doveva pur ricorrere), la definizione retro apposta

⁶ F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.

⁷ Per le forme di resistenza delle avanguardie durante i lunghissimi anni che in URSS e nell'Europa sovietizzata fu vigente la *dura lex* del realismo socialista, fondamentale Inke Arns, *Subversive Affirmation. On Mimesis as Strategy of Resistance*. Attualmente su <http://www.projects.v2.nl/~arns/Texts/Media/Arns-Sasse-EAM-final.pdf> . Per quanto invece riguarda la condizione dell'arte nell'ultimo scorcio di vita del socialismo reale, fondamentale A. Erjavec, J. Martin, B. Groys, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley, University of California Press, 2003.

davanti ad avanguardia significa nel caso dell' NSK una duplice consapevolezza, teorica intorno al suo *modus operandi* e storica riguardo la sua responsabilità nei riguardi della società. Teorica innanzitutto perché se è vero come è vero che la caratteristica principale delle avanguardie del Novecento è stata la citabilità di tutti gli stili che le avevano precedute, questa libertà ed anche cinismo verso la tradizione deve riguardare, secondo la NSK, da un lato anche l'avanguardia storica stessa e dall'altro, non solo il realismo socialista ma anche l'arte totalitaria fascista e nazista e questo per l'assoluta buona ragione che sia il realismo socialista che l'arte totalitaria fascista e nazista frutto altro non furono della *Gesamtkunstwerk* politico-totalitaria profondamente affine all'arte totale delle avanguardie. Una applicazione pratica di questo retroprincipio della citabilità rivolto anche - se non soprattutto - alla negatività storica del nazismo e del socialismo reale fu da parte della sezione arti grafiche della NSK (la NSK è composta da varie sezioni, i cui nomi ed anche le suddivisioni stesse sono cambiati nel corso del tempo ma che nel loro insieme, pur mantenendo ciascuna di queste ripartizioni una loro autonomia, intendono rappresentare unitariamente l'intera gamma di tutte le forme di espressione artistica), la produzione nel 1987 di un manifesto in occasione della celebrazione annuale della giornata della gioventù jugoslava. Il manifesto vinse il primo premio divenendo l'immagine propagandistica ufficiale dei festeggiamenti e, con grande sfortuna della nomenclatura politica e culturale che l'aveva scelto, subito dopo si scoprì che il manifesto altro non era che una copia quasi letterale di un manifesto nazista degli anni Trenta. In pratica, il tiro mancino dell'NSK consistè nel riprodurre tale e quale un baldo ed atletico giovanotto ariano che a torso nudo e in posa plastica esaltava "le magnifiche sorti e progressive" del Reich millenario, sostituendo la bandiera tedesca che questo reggeva con la bandiera della federazione jugoslava e l'aquila nazista in cima all'asta con una pacifica colomba. Ne seguì un enorme scandalo, poco mancò che i componenti della NSK non venissero incarcerati ma il triste epilogo della storia (almeno per coloro che ancora credevano nella vitalità della federazione jugoslava) fu che il 1987 fu l'ultimo anno che questi festeggiamenti vennero celebrati. Quale il senso dell'operazione montata in quell'ormai lontano 1987 dalla NSK? Sul piano meramente artistico, l' integrale applicazione del retroprincipio che si basa sulla piena citabilità di ogni frammento espressivo del passato (in questo caso dell'arte nazista che con sottile e feroce ironia la NSK dimostrava essere del tutto affine alla retorica figurativa comunista). Ma se si fosse trattato solo di questo, tanto di cappello al coraggio dimostrato - si rischiavano anni di carcere per fortuna poi non scontati in ragione della imminente dissoluzione della federazione jugoslava - ma si sarebbe trattato solo di un'operazione di demistificazione dell'autoritarismo comunista dell'establishment jugoslavo giocando sull'ignoranza dell'arte nazista da parte della commissione giudicatrice del concorso. Una sorta, insomma, di goliardata, che, se anche molto rischiosa, non avrebbe colpito al cuore l'immaginario dell'ideologia comunista. Si trattava, invece, di qualcosa di altro e di ben diverso. Se da un lato, al livello più esteriore, gli autori del manifesto intendevano segnalare una affinità iconografica fra l'arte comunista e quella nazista, dall'altro, alla luce del retroprincipio che impone la piena e reale citabilità di ogni stile artistico, compresi

quelli totalitari, essi non volevano ironicamente indicare che l'arte nazista e quella comunista fossero per le loro similitudini entrambe da condannare ma, al contrario, in solido da salvare, o almeno da citare. Si trattava, insomma, di un "balzo di tigre" verso il passato, solo che ora dal *Jetztzeit* benjaminiano scaturiva una inquietante monade che non univa più la rivoluzione ad un momento della storia oggetto da sempre della mitizzazione da parte dell'ideologia rivoluzionaria di sinistra (come ad esempio il movimento spartachista, la Roma repubblicana, la Rivoluzione francese o la Rivoluzione sovietica) ma con quello che da sempre è considerato il suo demoniaco rovescio, il fascismo ed il nazismo e , ancor peggio, ciò non al fine di dimostrare almeno la loro comune negatività (una analogia che in finale di partita della repubblica federale iugoslava poteva trovare, almeno in linea di principio, dei sostenitori) ma di dimostrare la piena citabilità, artistica in primo luogo ma poi anche politica, di entrambi.

Se come dicono gli inglesi, il giudizio se un budino è buono lo si può formulare solo assaggiandolo e se adottando per analogia lo stesso principio empiristico il giudizio sulla bontà di un'avanguardia è la sua dimostrata capacità di operare provocazioni non solo esteriori ma anche, e soprattutto, nell' inesperto inconscio dei nostri sogni ed incubi, l'operazione che fu condotta col manifesto dall' NSK era stato il segnale della resurrezione dell'avanguardia. Ma a questo punto sorgeva un problema, sulla cui soluzione - o, come vedremo, sulla sua perenne non soluzione - si giocava tutta la credibilità della NSK. Riguardo infatti alla responsabilità verso la società, un punto fondamentale era - in quanto da vera avanguardia la NSK non poteva rifugiarsi nella *turris eburnea* dell'arte per l' arte o, se vogliamo, nella provocazione per la provocazione - come metterla col fatto che il retroprincipio rischiava di trasformarsi nella piena citabilità del nazismo ?, e cioè per parlare con un chiaro linguaggio politico, che il retroprincipio sembrava presentarsi come il più pericoloso tentativo - perché portato avanti con strumenti espressivi raffinatissimi che non erano certo quelli dei naziskin e del revivalismo nazifascista - di rendere rispettabile e riproporre il più bestiale totalitarismo del Novecento?

Come s'è detto la soluzione fu appunto una non soluzione ma non nel senso che si volle evitare di affrontare il problema (ciò avrebbe avuto l'inevitabile risultato di rubricare la NSK o come una larvata apologia del nazifascismo o al più, come una bizzarra manifestazione di nazicomunismo il cui interesse in sede teorica sarebbe semmai stato simile a quello che in campo bioetico si potrebbe avere intorno al problema se sia più o meno lecito mantenere in vita in laboratorio i bacilli del vaiolo, la *vexata quaestio*, cioè, se si sarebbe dovuta tollerare l' esistenza dell'ennesimo gruppuscolo neonazifascista) ma nel senso che la NSK adottò ogni azione possibile perché il problema fosse al contempo pubblicamente all'ordine del giorno (e chiarito in senso antifascista) ma rimanesse costantemente nella pratica artistica ambigualmente irrisolto. Concretamente cosa significò questo ? Da una parte significò che l' NSK non indietreggiò di un solo millimetro nell' impiego delle fonti estetiche comuniste e nazifasciste (con provocatorie contaminazioni nelle arti figurative, negli

happening teatrali ed anche nella musica pop, di cui parleremo fra breve), che continuarono ad essere assemblate in una inestricabile fantasmagoria nazicomunista. Ma dall'altra significò anche disvelare *apertis verbis* la strategia comunicativa del gruppo, il cui scopo non era assolutamente compiere sgangherate ed orribili apologie ma dimostrare la pericolosità del totalitarismo, evidenziata però non attraverso la sua ridicolizzazione ma facendo emergere quegli elementi di fascinazione che costituiscono l'appel delle estetiche e delle politiche totalitarie. Si trattava insomma, di una sorta di inversione ad U della strategia del teatro epico brechtiano dello straniamento dove all'emersione del problema attuata attraverso una rappresentazione distaccata che impedisce l'immedesimazione e che è quindi propedeutica ad un approccio razionale e al conseguente superamento del problema, si preferisce, al contrario che in Brecht, una integrale identificazione con lo stesso, anzi, per usare la terminologia della NSK, una sovraidentificazione.

Il compito di rendere nota questa strategia del gruppo fu affidata all'oggi notissimo filosofo politico Slavoj Zizek, il quale in numerosi suoi interventi pubblici (interviste, saggi, articoli) volle dimostrare perché la NSK non ha nulla a che spartire con il fascismo ma è da considerarsi invece come uno dei suoi più sottili e temibili avversari.⁸ A tutt'oggi non sappiamo se ci fu un espresso incarico affidatogli dalla NSK o se questo fu un ruolo che Zizek volle ritagliarsi di sua iniziativa e poi accettato dalla NSK (Zizek non appartiene infatti *strictu sensu* alla organizzazione e le interviste rilasciate dai membri del gruppo e dallo stesso Zizek non aiutano a risolvere il problema), quello che invece importa è che attraverso Zizek il retroprincipio della citabilità anche dell'incitabile acquista una sua cittadinanza nel mondo del *politically correct* in combinazione con il principio della sovraidentificazione, la cui applicazione permette d'esperire e rivivere i momenti estetici del totalitarismo che sono poi propedeutici ad una successiva presa di distanza dallo stesso.

Questa è la teoria su cui si può più essere o meno d'accordo (noi la riteniamo convincente sia per quanto riguarda le "buone" intenzioni politiche del gruppo sia dal punto di vista teorico) ma che, un po' come il fantoccio benjaminiano del materialismo storico che necessita per vincere del nano della teologia che si nasconde sotto il tavolo, ha bisogno per essere funzionante di un elemento che la teoria non può né dire né renderci visibile: *e cioè che, pena la riduzione della sovraidentificazione totalitaria in una grottesca, disgustosa ed inutile mascherata nazifascista, la sovraidentificazione deve poter comprendere il rischio concreto che si trasformi in reale apologia di quello che sinceramente si voleva dominare e sconfiggere.*

⁸ A. Monroe (foreword by Slavoj Zizek), *Interrogation Machine. Laibach and NSK*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005. Tuttavia possiamo considerare l'intervento più importante di Zizek intorno al problema Laibach-fascismo *Everything Provokes Fascism (an Interview with Slavoj Zizek)*, reperibile presso l'indirizzo internet http://sitemaker.umich.edu/herscher/files/everything_provokes_fascism.pdf .

Abbiamo detto che NSK è una sigla che comprende diversi gruppi avanguardistici presenti nei vari settori delle arti e uniti dai medesimi ideali e procedimenti artistici. Ora, la sezione della NSK dove il principio della sovraidentificazione ha avuto più larga applicazione ed anche il maggior successo ed impatto di pubblico è il gruppo musicale Laibach. Abbiamo altrove già parlato dei Laibach⁹ e basti dire che la loro musica appartiene al genere industrial, un industrial, nel caso specifico di questa band slovena, in cui la parte ritmica sovente richiama marce o motivi militari e la costruzione armonica riecheggia la lezione wagneriana. Se considerati dal punto di vista di una propria produzione originale, il gruppo potrebbe esibire un *palmarès* particolarmente deludente, in quanto i suoi maggiori successi sono delle cover, che nella terminologia dell'industria discografica significa semplicemente il rifacimento di pezzi musicali composti da altri. Poco varrebbe a questo punto rammentare che uno dei principali moduli espressivi delle avanguardie è la disinvolta citazione degli stili ed anche dei concreti prodotti artistici del passato e ancor meno varrebbe, per quanto riguarda la NSK, giustificarsi col retroprincipio, che, abbiamo già detto, significa portare il principio della citabilità alle sue estreme (e pericolose) conseguenze, se in tutti questi anni le proposte musicali dei Laibach non fossero risultate altro che pigri rifacimenti di cose fatte da altri. Ma il punto è proprio questo. Molto spesso non solo le cover dei Laibach risultano molto migliori degli originali (già solo questo potrebbe essere un ottimo risultato ma al quale si potrebbe replicare con la considerazione che chi viene dopo anche se nano vede più lontano di un gigante perchè si arrampica sulla sua testa) ma queste cover riescono letteralmente a capovolgere, fornendo un'intensa coloritura fascista e marziale, lo spirito originale dei pezzi, che in ossequio alla cultura pop sono sempre inni ad una visione non gerarchizzata della società nella quale siano bandite l'autorità, la guerra e la repressione sociale. Uno dei più perfetti esempi di totale rovesciamento del senso musicale e culturale operato dai Laibach è "Live is Life" degli Opus. Per farla breve, nella versione originale degli Opus, "Live is Life" era una stucchevole canzoncetta reggae-pop che esaltava un facile *carpe diem*. Nelle mani dei Laibach, come altrove abbiamo già sottolineato,¹⁰ "Life is Life" (il nuovo titolo leggermente modificato dal gruppo) diviene un terribilmente coinvolgente inno ai peggiori miti fascisti e nazionalsocialisti. Le nuove parole del testo non parlano più della bellezza del "lasciarsi andare" ma esaltano la terra, il sangue, il popolo e la sublimità dell'eterno ritorno (cosa importa infatti se il nazifascismo è stato l'incarnazione del male ed è stato alla fine sconfitto se ha saputo sviluppare attimi ineffabili di eternità, questo è l'evidente messaggio) e la musica che accompagna, pur rispettando quasi alla lettera l'originale degli Opus, in virtù di una geniale orchestrazione (uso dei fiati anziché delle chitarre e percussioni bandistiche al posto della batteria) si trasforma in una delle più coinvolgenti marce militari che siano mai state udite. Se quello che si cercava (ed era proprio quello) era una sovraidentificazione con i miti nazifascisti, *il risultato è stato pienamente*

⁹ M. Morigi, S. Salmi, *Cyberfascismus: il domani appartiene a noi (Aesthetica Fascistica IV)*, relazione presentata al V Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no Mundo Ibero-Americano. Rio de Janeiro 28-30 de maio de 2008.

¹⁰ *Ibidem*.

*raggiunto perché anche a costo di vergognarsene (ed anzi il proposito era proprio far provare un profondo piacere estetico verso una cosa che razionalmente si disprezza), dopo aver ascoltato “Life is life” non si può, a meno di non essere insinceri verso sé stessi, non rimanere assolutamente affascinati da questa fantasmagoria nazifascista.*¹¹ Un altro esempio di pari forza degli stravolgimenti operati dai Labach è “Geburt einer Nation”, che è la cover di “One Vision” dei Queen. Se c’è da dire che a ben guardare già in “One Vision” si potevano cogliere vischiosi grani di spirito fascista (ma non ci risulta che nessuna critica musicologica abbia evidenziato che la pulsione per un pensiero unico di “One Vision” contenesse germi di autoritarismo e questo comunque la dice lunga sul livello culturale dell’odierno stato dell’arte nel campo), “Geburt einer Nation” risulta essere la prima esplicita (e terribilmente coinvolgente) messa in musica degli “ideali” del totalitarismo nazista sfruttando (e stravolgendo) gli stilemi espressivi ed ideologici del pop (mentre “Life is Life” esaltava piuttosto i miti - terra, sangue, popolo, eterno ritorno - che precedono tale ideologia). Per non dilungarci nell’esegesi che in parte riprenderebbe quanto già detto per “Life is Life” basterà accennare al fatto che il titolo “Geburt einer Nation” è un’espressa citazione del celebre film “Birth of a Nation” di Griffith e per rimanere in tema Stati Uniti quel che più importa è che le prime note di “Geburt” sono un diretto calco, con una ironicamente spiazzante riscrittura metallica e marziale, dell’attacco di “ The Star Spangled Banner”, l’inno nazionale degli USA. Segue poi senza soluzione di continuità l’usuale e riuscitissimo stravolgimento, in questo caso di “One Vision”, che ancora una volta ci fa capire a quale livello di fantasmagoria nazifascista possa precipitarci la cinica, spietata e geniale applicazione dei procedimenti del retroprincipio e della sovraidentificazione.

La data di pubblicazione sia di “Life is Life” che di “Geburt einer Nation” è il 1987 e al periodo furono tratti da questi due brani anche due videomusicali (e che vedevano i membri del gruppo Laibach in pose e abbigliamenti marziali e richiamanti l’immaginario nazionalsocialista), di cui tralasciamo la descrizione tranne che per dire che contribuivano assai incisivamente alla narrativa nazionalsocialista già molto efficacemente (e terribilmente) svolta dalla musica.¹² Fin qui tutto bene (o tutto male se si vuole ma noi siamo convinti tutto bene perchè il totalitarismo fu l’espressione di profondissime e radicate pulsioni e nessuno meglio delle produzioni artistiche della NSK e della musica dei Laibach è capace di farcelo comprendere) ma

¹¹ Anche Susan Sontag se ne sarebbe vergognata ma, contrariamente alle nostre tesi, avrebbe risolto il problema dicendo che “Life is Life” non è altro che un monumento al peggior kitsch neonazista. Per un visione del pensiero della Sontag in merito sul rapporto fra arte, nazismo e fascinazione che questo può indurre anche in chi non lo è ma anche su quanto una impostazione rigidamente *politically correct* (quella della Sontag per intenderci), pur animata dalle migliori intenzioni, sia “propedeutica” a sviluppare un bel paio di paraocchi, cfr. il celeberrimo e, ahinoi, troppo celebrato S. Sontag, *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar-Straus-Giroux, 1980.

¹² Cliccando su http://www.youtube.com/watch?gl=IT&hl=it&v=1YE_j0xIsJA

si può prendere visione del videomusicale di “Geburt einer Nation”. Per il videomusicale di “Life is Life” si veda nota successiva.

i problemi posti dalla sovraidentificazione erano destinati a riproporsi decuplicati con il tumultuoso sviluppo del Web. E per quanto riguarda in particolare i Laibach, accade ora che le loro produzioni videomusicali che se certamente non riservate ad una ristretta élite non per questo si può proprio dire che raggiunsero la vastissima popolarità cui possono attingere i tradizionali gruppi pop, sono state immesse nella rete, - in particolare tramite il website You Tube - e sono così alla portata di tutti, anche di coloro che con l'avanguardia, il retroprincipio e la sovraidentificazione non hanno apparentemente nulla da spartire. Se da un certo punto di vista il non essere a conoscenza di questi principi - o esserne estranei culturalmente - porta l'esperimento estetico all'espressione massima della sua entelechia, in quanto come abbiamo già rilevato il gioco della sovraidentificazione non ha senso, pena la sua trasformazione in una stupida mascherata nazifascista, se non si materializzasse concretamente il rischio effettivo e reale che il significante totalitario estratto dal suo contesto storico anziché operare un disvelamento del suo significato totalitario operi con esso un ricongiungimento, se non esistesse cioè il rischio che la sovraidentificazione totalitaria si traducesse in una autentica adesione al totalitarismo, questo rischio, quando la platea di fruizione era in fondo abbastanza ridotta ed anche sufficientemente informata, era da un lato remoto ed anche qualora in qualche sporadico caso si fosse manifestato (come talora è accaduto), costituiva comunque una vicenda di ridotte dimensioni e di relativamente facile gestione politica. Con l'immissione dei videomusicali dei Laibach nella rete il discorso cambia radicalmente. E che cambi radicalmente non è solo un nostro timore suscitato dall'immenso allargamento della platea di ascolto ma anche dal fatto che questi videomusicali possono prima essere modificati dai gruppi cyberfascisti che popolano la rete per poi venire di nuovo immessi nel Web. Come è accaduto per esempio per "Life is Life" dove nella nuova versione immessa in You Tube non dai Laibach ma da alcuni utenti nazisti della rete, le immagini originali di riferimento (già cariche di forte simbologia nazifascista ma che esigevano comunque uno sforzo interpretativo e quindi ponevano un limite alla sovraidentificazione) sono state sostituite con le bellissime immagini del "Triumph des Willens" di Leni Riefensthal. Bellissime ma anche dannatamente ed espressamente naziste, attraverso la visione delle quali si può concludere senza tema di essere stati precipitosi che in questo caso la sovraidentificazione è sfociata nell'apologia e che quindi "Life is Life" è stata fatta propria o da qualcuno che si è convinto, non conoscendo le basi teoriche del gruppo avanguardistico NSK e dei Laibach, della bontà del nazismo attraverso la visione ingenua del loro video originale o da qualcuno che già nazista ha ritenuto comunque il videomusicale "Life is Life" un buon punto di partenza per propagandare il suo infame credo. E il problema in tutta questa vicenda non consiste tanto nello stravolgimento delle intenzioni dei Laibach ma piuttosto nel fatto che, per assurdo, è avvenuto il suo esatto contrario in quanto, in primo luogo, non ci si può certo appellare ad un concetto di autorialità in quanto il principio avanguardistico della (retro)citazione tende a dissolvere e il concetto di opera originale e della personalità individuale dell'artista su cui poggiava la vecchia concezione dell' opera d'arte ("Life is Life" è tutto fuorché un originale e se c'è una cosa che manca a questo

prodotto artistico è l'auraticità) e, in secondo luogo, è tutto da dimostrare che questa mutazione maligna della sovraidentificazione in un'accettazione tout court del nazismo sia un effetto non desiderato dai Laibach¹³ e questo non perché essi siano nazisti *ma per la semplice buona ragione (anche se dura da accettare) che la segnalazione degli eterni pericoli della mentalità totalitaria risulta estremamente difficile, se non impossibile, se alla fine questo totalitarismo sprofonda nell'inconscio e abbandona apparentemente del tutto il campo del politico.*

Se le cose stanno come le abbiamo ipotizzate è allora di tutta evidenza che il Web rappresenta per il gruppo Laibach una sorta di definitiva ed ultima frontiera sulla quale collocare il loro progetto avanguardistico e aggiungendo una ultima e sostanziale differenza rispetto alle avanguardie storiche del Novecento, le quali, limitate dalla tecnologia del tempo proponevano le loro ricerche espressive a ristrette élite e superando sempre con grande difficoltà il ristretto *limes* della nazione. Ora, di fatto, il progetto avanguardistico dei Laibach si mostra all'immenso transnazionale mare magum degli utenti del Web. Questo sovvertimento dei luoghi di fruizione del messaggio avanguardistico reimposta nei Laibach radicalmente i termini dell'estetizzazione della politica (l'obiettivo ultimo delle avanguardie storiche), che, da obiettivo da realizzarsi in primo luogo all'interno dei confini nazionali e poi successivamente *extra moenia*, trova ora la sua epifania ineluttabilmente traslata e inverata sulle reti telematiche. Questa traslazione dà a sua volta origine ad una sorta di avanguardia di secondo livello che, a differenza dei fruitori delle avanguardie storiche, in virtù delle nuove possibilità della tecnologia informatica, opera ed interagisce sui risultati di quella che possiamo ora chiamare l'avanguardia di primo livello. Se nel progetto dei Laibach il Web svolge quindi l'importantissimo ruolo del disvelamento e della riattivazione del "lato oscuro" del principio di sovraidentificazione (che rischiava di perdere la sua efficacia sia perché ormai troppo conosciuto - e quindi di fatto disinnescato - ed anche perché dopo gli anni Ottanta era avvenuta la dissoluzione del mondo totalitario comunista - non avendo molto più senso sovraidentificarsi con una mentalità totalitaria che non trovava più i suoi referenti politico-statali), innescando un inedito rapporto fra un'avanguardia di primo livello e una di secondo livello (al di là dell'inaccettabilità del messaggio, i prodotti estetici ottenuti attraverso la citazione dei lavori "originali" dei Laibach, sono, come abbiamo visto, anch'essi di assoluto alto livello e denunciano, da parte dei cyberfascisti, non la conoscenza teorica ma, nella prassi, sicuramente l'ormai consolidata intuitiva applicazione dei procedimenti tipicamente avanguardistici), i Laibach operano in questo modo una affascinante (ma anche estremamente pericolosa) mutazione dell'originale messaggio di estetizzazione della politica, così come era stato svolto all'inizio nell'era preinternet da questa avanguardia slovena. Mentre i Laibach erano e sono profondamente consapevoli dei pericoli insiti nel

¹³ Il video originale "Life is Life" dei Laibach è reperibile presso l'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=JbB1s7TZUQk> mentre "Life is Life" ad opera dei fan nazisti della band slovena e dopo la "cura" Leni Riefensthal è sempre presso You Tube cliccando su <http://www.youtube.com/watch?gl=IT&hl=it&v=vVHq0gViMLU> .

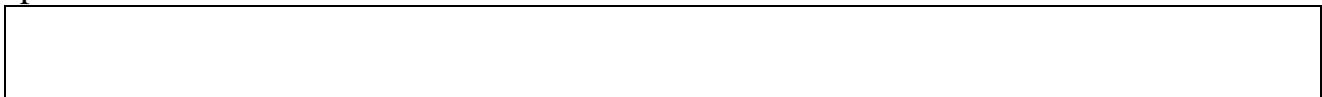
rapporto fra estetizzazione della politica e fascismo, è di tutta evidenza che queste avanguardie di secondo livello intendono ripercorrere tout court, e a livello estetico ed anche di politiche pubbliche, le esperienze totalitarie fasciste del Novecento.

Quello che perciò si può dire della odierna strategia dei Laibach riguardo al Web è che ponendosi come cyberavanguardia di primo livello ci mettono così di fronte ad un progetto che ha abbandonato totalmente ogni legame con una seppur minima *Aufklärung*, perché si basa sull'evidente degrado morale del messaggio avanguardistico innescato dalla sua trasmissione/reimmissione sulle reti telematiche ma, al tempo stesso, in una sorta di estrema fedeltà al proprio mandato artistico, nel mantenimento delle valenze estetiche di questo messaggio, che vengono comunque recepite, e a volte anche potenziate, dalle avanguardie di secondo livello, che pur avevano ingenerato il suo azzerramento morale.

Questa nuova dialettica fra superidentificazione/abbassamento etico del messaggio/innalzamento della potenza estetica rende del tutto incomparabile l'operazione dei Laibach con quella di altre formazioni industriali presenti nel Web, magari simili a livello di scelte di genere musicale ma in cui l'esplicito ed inequivocabile viraggio totalitario operato attraverso i gruppi cyberfascisti non viene assolutamente accettato (il riferimento cade inevitabilmente sul gruppo musicale Rammstein direttamente responsabile di videomusicali di chiara e torva - ancorché debolmente dissimulata - ispirazione nazista, vedi il caso di "Reise Reise" dove viene utilizzato "Das Triumph des Willens" di Leni Riefenstahl o di "Stripped" dove sempre si ricorre per il supporto d'immagine alla Riefenstahl con "Olympia" ma che, quando i supporter si permettono di mettere in rete una versione "migliorata" di "Stripped", ancor più apologetica dell'originale, dove accanto ad "Olympia" scorrono le immagini della presa al potere del nazismo, per esempio il rogo dei libri - visto da questi fan nazisti in chiave del tutto positiva - dopo non molto il video viene ritirato per ordine, evidentemente, dei Rammstein stessi, i quali così facendo dimostrano una notevole coda di paglia e certamente intenti poco avanguardistici ma molto commerciali, i.e. non curandosi delle terribili conseguenze, sfruttare cinicamente i gruppi neonazisti che infestano la Germania e l' Europa ma, nel contempo, praticare un'occhiuta sorveglianza sui propri videomusicali per potersi salvare dall'accusa di essere nazionalsocialisti ed evitare così probabili boicottaggi).¹⁴

¹⁴ "Stripped" in una versione autorizzata dai Rammstein: <http://www.youtube.com/watch?v=bbUej2HRKaY> e l'indirizzo You Tube che ospitava la versione "migliorata" dai fan ma rimossa su disposizione degli stessi Rammstein: http://www.youtube.com/index?ytsession=ZELk2n3MdkWV2Asyjlkf4Vrn7aSnyIRi88wp1QWaoVjYVN-DQHpldeI8BjkV_pacmTJamus7vwXg9j3-HfiQ0Dwa4xGgPZPhn6lCb8N4jPtX4q4vYqVegOc_q0KuQVa3BPorb2zC8VbGFUKbqYqM11Oc0VqKq5jwl8k3xqWCFiMI9FY8nDOPbdTcAyDyZzmRI9ERtOydYb10yS1bHQv_zMXvBZ15t2e-yd4N5PjAB0IjLtgKtVBc7fX2olCxO-4THMn1SfWD0oPk9nk-IoE6LQwaOIhOudat-tzzOno2NBKIZLv2AbVshA6AhurnTM4PL6HXf-6LeHYGmeIYc6f7t3crmqR9kLY. Prima di tale rimozione abbiamo comunque provveduto a scaricare questa versione presso il nostro Archivio Storico Digitale Massimo Morigi-Stefano Salmi (ASDMMSS).

In conclusione, l'odierno progetto dei Laibach riguardo al Web si ricollega direttamente, più che ad un'idea costruttivistica tipica delle vecchie avanguardie (futurismo, suprematismo, surrealismo) all'origine filosofica dell'avanguardia storica, a Nietzsche e al suo *amor fati*, verso il quale il miglior suggello del suo percorso filosofico ed esistenziale - e Stella Polare anche della band slovena - potrebbe esser ben riassunto nel suo "nafragium feci, bene navigavi". Si tratta di un passo decisivo rispetto alle vecchie estetizzazioni politiche tipiche delle avanguardie novecentesche, in cui il totalitarismo non veniva vissuto come incombente tragedia ma solo come possibilità superomistica e in cui era completamente assente la percezione della dimensione demoniaca di fine di civiltà che alla fine doveva essere innescata da una *Gesamtkunstwerk* politico-estetica che senza mediazioni si volle riversare sul corpo vivo della società. In questo modo l'azione dei Laibach continua a mantenere anch'essa un altissimo livello di potenzialità tragiche (come abbiamo visto la risposta sul Web che essi suscitano da parte di gruppi cyberfascisti è terribilmente angosciante) ma risulta anche radicalmente sovversiva verso una piatta stabilizzazione liberaldemocratica e la sua ideologia che ha a tutt'oggi dimenticato ogni seppur minima genealogia con l'idea, dinamica e responsabilizzante, dell'antica Res Publica costantemente armata e all'erta contro i pericoli esteriori ed interiori che continuamente minacciano di dissolverla, configurandosi perciò questa azione "totalitaristicamente" eversiva riguardo tutte le ipotesi di fine della storia e di cessazione postmoderna delle narrative, una afasia sociale, storica e politica che, di fatto, si presenta come la negazione più assoluta di una pubblica *Vita Activa* e quindi come il peggiore dei fascismi. In questo senso l'operato dei Laibach più che un servizio reso al totalitarismo, come vorrebbero i loro detrattori (secondo i quali il gioco della sovraidentificazione sarebbe sostanzialmente scappato di mano) si configura, questo sì sul solco delle avanguardie storiche, come una "interrogation machine"¹⁵ le cui domande e citazioni, proprio perchè inquietanti, le nostre ormai perse e confuse liberaldemocrazie non possono certo illudersi di poter ignorare se vogliono darsi un'estrema possibilità di ripercorrere la loro antica strada repubblicana per ora del tutto smarrita.



¹⁵ A. Monroe (foreword by Slavoj Žižek), *Interrogation Machine*, cit.

